

## Fragen um Jan van Eyck

Der Yperner Altar Jan van Eycks (Abb. 3), sein Spätwerk, das 1441 bei seinem Tod unvollendet war, kam 1929 aus dem Besitz Helleputte in Kessel Lo nach Berlin in die Galerie Rochlitz. Die Mitteltafel mit der Madonna und dem Stifter wurde sorgfältig von Übermalungen gereinigt, und wir lernten sie in ihrem ursprünglichen künstlerischen Charakter kennen. Damals brachte die Zeitschrift *Pantheon* den Beitrag *Jan van Eycks Madonna von Ypern* von FRIEDRICH WINKLER (*Pantheon*, 1929, S. 490 ff.). Die Frage, die alle Beteiligten beschäftigte, war naturgemäß: Was hat Jan van Eyck an diesem Triptychon, gestiftet von Nicolaes van Maelbeke, Abt des Klosters Sankt Martin in Ypern, vor seinem Tod selbst ausgeführt? Haben wir es bei der Mitteltafel mit der Madonna und dem Stifter — in einer nach allen Seiten offenen Pfeilerhalle, die von einer großzügig angelegten Landschaft umzogen wird — mit einem Original Jan van Eycks zu tun, das neben Meisterwerken wie den Tafeln in Brügge, im Frankfurter Staedel und im Louvre bestehen kann? WINKLER war der Auffassung, daß die Mitteltafel — im Unterschied zu den Flügeln — beim Tod Jans weitgehend vollendet war. Zurückhaltender äußerte sich M. J. FRIEDLÄNDER (*Cicerone*, 1929, S. 432 ff.).

Anknüpfend an den Beitrag des Jahres 1929 brachte die Zeitschrift *Pantheon* im März/April-Heft 1966 eine Tafel nach einer Farbaufnahme der Madonna des Yperner Altars und einen kurzen, sachlichen Kommentar von LILI FRÖHLICH-BUME (S. 79 ff.). — Die Erben des Berliner Besitzers haben den Altar Ende der fünfziger Jahre verkauft. Er wird heute in Warwick Castle in England bewahrt.

Werke wie die „Madonna des Kanonikus van der Paele“ (1436, Brügge, Museum), die „Lucca Madonna“ (Frankfurt, Staedel), die „Madonna des Kanzlers Rolin“ (Paris, Louvre) und die Mitteltafel des Yperner Altars bezeugen die unaufhaltsame Entfaltung Jan van Eycks und sein Ringen um die letzten, die höchsten Möglichkeiten der Kunst seiner Zeit. Auch Bildnisse wie das des Goldschmiedes Jan de Leeuw (1436, Wien, Galerie) und das der Frau Jans (1439, Brügge, Museum) ergänzen überzeugend die Gruppe der Meisterwerke aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre. Für das Schaffen Jan van Eycks in den Jahren 1439/40 werden jedoch zwei weitere Kompositionen in Anspruch genommen: Die „Madonna am Brunnen“ in der Antwerpener Galerie (19 × 12,2 cm, Abb. 1) und die „Madonna mit der hl. Barbara, der hl. Elisabeth und einem Kartäuser“ (47 × 61 cm, ehemals in der Sammlung Baron Rothschild in Paris, heute in der Sammlung Frick in New York, Abb. 2).

Die Tafel mit der „Madonna am Brunnen“ ist auf dem Original-

rahmen signiert und datiert: *Als ich kann — Johannes de Eyck me fecit, complevit anno 1439* (Abb. 9). — Vertrauen wir der Jahreszahl auf dem Rahmen der Tafel, die 1439 gelesen werden soll, dann wäre das Bild unmittelbar vor dem Yperner Altar, Jan van Eycks reifstem Werk, entstanden. Meine Zweifel habe ich bereits in dem 1937 erschienenen *Hubert van Eyck* geäußert und sie in einem Aufsatz (*Das Münster*, 1953, S. 137 ff.) begründet. Inzwischen haben sich durch den Umgang mit der Malerei Jan van Eycks eine Reihe weiterer Gesichtspunkte ergeben. Sie erlauben es, ein Werk wie die „Madonna am Brunnen“ in den rechten Zusammenhang zu stellen und einiges zur Klärung der künstlerischen Herkunft und der Entwicklung Jans beizutragen.

Die „Madonna am Brunnen“ ist zugleich eine „Madonna vor der Rasenbank“. Der Formensprache und der kompositionellen Anlage nach würden wir das Bild kaum um 1440, vielmehr um 1420 datieren. Bleiben wir im Bereich der altniederländischen Malerei, dann wäre an die „Madonna vor der Rasenbank“ des Meisters von Flémalle (Robert Campin) zu erinnern. Auch die „Madonna im Rosenhag“ von einem oberrheinischen Meister um 1420 (Solothurn, Museum) wäre zu erwähnen und anderes mehr. Wir werden jedoch sehen, daß sich im Vergleich zu diesen Bildern die Formauffassung Jans in wesentlichen Punkten gewandelt hat, obwohl die Anlage seines Bildes im Vergleich zur Madonna in Solothurn keineswegs als vorgeschritten bezeichnet werden kann. Zwar schafft der Metallständer des Brunnens, dessen Becken vom Bildrahmen überschritten wird und den Teppich hinter der Madonna streift, Abstand. Am Boden wiederholt sich die Rundung des Wasserbeckens am Rasen, der wie ein Teppich die um den Metallständer gelegten Platten überdeckt. Diese Platten sind so wenig in ihrem Materialcharakter gekennzeichnet wie die Steine der Rasenbank, — nichts von dem Glanz, den Jan in den dreißiger Jahren jedem Fliesenboden gab. Keine Fassung der Platten um den Brunnen, keine Trennung gegen den Rasen. An den Rasen mit den musizierenden Engeln der mittleren Zone des „Lebensbrunnens“ im Prado, einer Kopie nach Jan van Eyck, dürfen wir nicht denken und schon gar nicht an die architektonisch gefaßten Übergänge von der Pfeilerhalle zur Landschaft des Yperner Altars.

Der Pflanzenwuchs auf der Rasenbank ist ein dichtes Gestrüpp, kein gepflegter Hausgarten, wie wir ihn auf der Tafel mit der „Madonna des Kanzlers Rolin“ bewundern. Es sollte doch für Jan van Eyck um 1439 etwas Selbstverständliches gewesen sein, Ähnliches mit einer „Madonna von der Rasenbank“ zu verbinden. Dirk Bouts, Hans Memling, Dürer und Grünewald haben das Bildthema auch im Sinne ihrer jeweiligen Gestaltungsweise um- und ausgestaltet. — An das Gestrüpp der Pflanzen schließen nach oben unmittelbar die beiden Engel an, die den Teppich halten, der für die „Madonna am Brunnen“ Hintergrund und Standfläche ist. Der Teppich schließt

das Bild in voller Höhe gegen die Tiefe ab. Nur hinter den Engeln erscheint etwas vom Blau des Firmaments.

Jede noch so sachgemäße Analyse des Bildes wird jedoch auf Vorbehalte stoßen und mit Einwänden rechnen müssen, solange die Aussagen der Jahreszahl anerkannt werden. Sehen wir uns diese deshalb — frei von jeder Voreingenommenheit — etwas näher an und vergleichen sie mit den Jahreszahlen anderer Inschriften Jan van Eycks.

Im Verband der Jahreszahl auf dem Rahmen unseres Bildes in Antwerpen bleibt die Schleife der Vier mit Ansatz und Ende auf der Basislinie der Eins. Anders ist es jedoch bei der dritten und vierten Ziffer. Es gibt also kein Zusammenspiel zwischen der Vier und der angeblichen Drei, wie es die Jahreszahlen der anderen Inschriften Jans charakterisiert. Es gibt statt dessen nur harte Abweichungen. Vergleichen wir die Jahreszahl auf dem Rahmen der „Madonna des Kanonikus van der Paele“ (Abb. 10). Hier greift die Schleife der Vier mit dem Haken ihres Ansatzes über die Region der Eins hinaus bis zu dem Trennungspunkt auf mittlerer Höhe vor. In enger Berührung mit dem Dorn des Endes der Vier stehen der obere Bogen und der im Schwung ausladende, im Zusammenklang mit der Vier weit ausgreifende untere Bogen der Drei.

Anders als bei der Tafel in Brügge steht auf dem Rahmen des Wiener Bildnisses für die umlaufende Inschrift nur ein relativ schmaler äußerer Streifen zur Verfügung. Buchstaben und Ziffern sind deshalb weniger hoch. Sie entfalten sich in breiten Rundungen. Auch hier geht es um 1436, das Jahr der Entstehung des Bildnisses (Abb. 8), nicht um 1401, das Geburtsjahr des Dargestellten. Für die Ziffern stand in der Breite reichlich Spielraum zur Verfügung. Er wurde noch souveräner genutzt als zwei Jahre vorher mit der Inschrift auf der Rückwand des Innenraumes mit dem Ehepaar Arnolfini. Die Freude am Spiel der Linien und Kurven ist unverkennbar. Schräg unter dem rechten Basisdorn der Eins setzt die Schleife der Vier mit einem kräftigen Knoten an. Die auslaufende Schräge der Vier liegt mit ihrem Ende im unteren Bogen der Drei. Ende des oberen und Ansatz des unteren Bogens der Drei liegen in Höhe der Kreuzungsstelle der Schleife der Vier, also hoch über deren Ende, das in weitem, tiefem Bogen von der Drei umspielt wird. Es ist ein übermütiges, schwungvolles Spiel, das nach dem unteren Bogen der Drei mit der bauchigen Rundung der Sechs den gemäßen Ausklang erfährt. — Die Inschriften auf dem Rahmen der Tafeln in Brügge und des Bildnisses in Wien, die dem gleichen Jahr angehören, entsprechen sich und verfügen zugleich über ein eigenes, anspruchsvolles Gepräge.

Wenn wir die Inschrift der „Ince Hall Madonna“ (Melbourne, Galerie) beiseite lassen, dann kommen wir zu dem Ergebnis, daß Jan van Eyck seit dem Bildnis des „Tymotheus“ mit der Steinbrüstung eine erstaunliche und bemerkenswerte Fähigkeit zur künstlerischen Ausgestaltung, Auswertung und fortschreitenden

Variation seiner Signaturen bewiesen hat. Das gilt in gleichem Maße auch für die so persönlich und betont einfach gehaltene Inschrift auf dem Rahmen des Bildnisses seiner Frau. In ihrer Einfachheit kann sie als vollendet bezeichnet werden. Sie ist mit ihren hohen Vorzügen kaum weniger beispielhaft als alle vorausgehenden. Gepräge und Zusammenspiel der Ziffern sind Ausdruck einer Reife, wie sie auch dem Bildnis eigen ist. Ende und Ansatzstelle der Bögen liegen bei der Drei in Höhe der sich kreuzenden Schleife der Vier. In der gleichen Höhenlage setzt der vordere Bogen der Neun an.

Es bedarf kaum des Vergleichs der Jahreszahl auf dem Rahmen der Antwerpener Tafel mit den ausgewogenen Inschriften Jan van Eycks aus den dreißiger Jahren, um festzustellen, daß die angebliche Drei des Antwerpener Bildes unter keinen Umständen als einheitliche Ziffer bezeichnet werden kann. Mir ist kein Versuch bekannt, sie als solche auszuweisen. Bei dem problematischen Charakter der Jahreszahl — der offen zutage liegt — ist es mit der Erklärung, sie sei in Ordnung, nicht getan. Welcher Inschrift Jans aus den dreißiger Jahren wir uns auch zuwenden, in allen Fällen haben wir bei dem unteren Bogen der Drei einen klaren, einheitlichen Linienzug, der mit dem Aufstrich der Vier wirksam korrespondiert. An dem gedrückten, stumpfen und formlosen unteren Gebilde der angeblichen Drei des Antwerpener Bildes kann die verbreiterte Bahn den Knick in ihrer Mitte kaum verbergen. Zu dem oberen, bis zur Basis der Vier reichenden Teil steht dieses untere Gebilde in einem Mißverhältnis, das jeden echten Zusammenhang aufhebt. — Die Null in eine Neun zu verwandeln, war wesentlich einfacher. Die Neun auf dem Rahmen des Bildnisses der Frau Jans zeigt uns, wie diese intakte Ziffer aussieht.

In seinem Buch *Hubert und Jan van Eyck* bezieht sich BEENKEN mit einer Fußnote (S. 74) auf meine Stellungnahme zur Jahreszahl auf dem Rahmen der „Madonna am Brunnen“. Er weist darauf hin, daß die Unterlängen der Ziffern uns auch in anderen Eyck-Bildern begegnen. Nun, davon war von Anfang an die Rede, nur fehlen sie der Jahreszahl auf dem Rahmen der Antwerpener Tafel in einem echten Sinne.

Ist die Jahreszahl der Inschrift auf dem Rahmen der „Madonna am Brunnen“ als problematisch, als verfälscht erkannt, dann können wir um so unbefangener an die Analyse des Bildes herangehen.

Zu seiner kompositionellen Anlage sagt M. J. FRIEDLÄNDER (*Alt-niederländische Malerei*, Bd. 1, S. 64): „Maria steht vor einem Brokatstreifen, den zwei schwebende Engel halten, und auf diesem Stoffe, der vor einer üppig begrünten Rasenbank in der Mitte abwärts hängend, ihr einen Fußteppich auf dem Wiesenboden bietet. Die Symmetrie ist leicht aufgelockert zugunsten des links stehenden Brunnens...“

Wie verhält es sich nun mit diesem Teppich, der für unsere Madonna Hintergrund und Standfläche ist? — Die Art seiner Verwendung geht offenbar auf das 14. Jh. zurück. Erinnerung sei an zwei Bei-

spiele der böhmischen Malerei: Das Votivbild des Erzbischofs Johann Otto von Vlašim (MATEJCEK u. PEŠINA, *Gotische Malerei in Böhmen*, Tfl. 74 u. 75; Prag, Galerie) und an die thronende „Madonna mit Bartholomäus und Margarete“ (ebd., Tfl. 130 u. 132, Schloß Hluboka, um 1400). In beiden Fällen wird der Teppich — von zwei Engeln gehalten — für die thronende Madonna als Hintergrund, als Sitz- und als Standfläche benutzt.

In der italienischen Malerei des 14. und des frühen 15. Jhs. finden wir dafür zahlreiche Beispiele, wie z. B. die „Marienkrönung mit Heiligen“ von Jacopo di Cione (1373, Florenz, Akademie; BERENSON, *Italian Pictures, Florentine School*, Bd. 1, Abb. 231) und Lorenzo di Niccolo, „Marienkrönung“ (1402, Cortona, San Domenico; BERENSON, Abb. 393 u. 394). Die Art der Verwendung dieser ornamentalen Hintergründe in der Kunst des Mittelalters bis in die Zeit des weichen Stils, der eine Auflockerung und Verwandlung vollzieht, erklärt sich daraus, daß Figurengruppe und Hintergrund zwei Schichten bilden, für die es einen verräumlichenden Bezug im Sinne der Perspektive nicht gibt.

Das große „Carrand Diptychon“ (Florenz, Bargello) mit thronender Madonna, Engeln und Heiligen und einer Tafel mit Kreuzigung, ein Werk der französischen Malerei der Zeit um 1400, darf in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben. Die Tafeln haben einen reichen, vielteiligen architektonischen Rahmen, dessen gotisch-mittelalterliche Formen mit dem Thron der Madonna in die Bildkomposition hineingenommen werden. Das Ornament an Baldachin und Teppich ist nicht nur Hintergrund der Madonna, sondern auch der Heiligen, füllt die untere Hälfte des Bildfeldes in voller Breite und bezieht sogar die unteren Leisten des Rahmens in diese Ausgestaltung mit ein (MUSPER, *Gotische Malerei*, Abb. 225).

Jan van Eycks „Madonna am Brunnen“ hat, wie wir sehen, an dieser Gestaltungsweise noch Anteil. Wir können uns nicht damit begnügen festzustellen, daß für sie der Teppich Hintergrund und Standfläche ist. Wir fragen uns, wie es dazu kommt und was diese Maßnahme für die Anlage des Bildes bedeutet. — Im Rahmen der „Madonna mit dem Kartäuser“, der Mitteltafel des „Dresdener Triptychons“, der „Lucca Madonna“, der „Madonna des Kanonikus van der Paele“ wäre sie undenkbar. Eine ähnliche Verwendung wie auf der Antwerpener Tafel findet der Teppich auf Rogiers frühem Bild mit der „Madonna in der Nische“ (Wien, Galerie), der er als Hintergrund und Sitzfläche dient.

Kaum weniger aufschlußreich als die Art der Verwendung des Teppichs hinter Jan van Eycks „Madonna am Brunnen“ ist ihr farbiger und ornamentaler Charakter. Von einem tiefroten Grund heben sich die bewegten goldenen Zweige und Ranken ab. Als belebender Kontrast kommen in Schwarz die Silhouetten der Löwen und Vögel hinzu. Teppiche, Decken und Brokatgewänder mit rotem Grund, goldenen Ranken und stilisierten Blütenmotiven finden wir allenthalben in der Malerei des frühen 15. Jhs. Auf den Tafeln des

Wildunger Altars oder auch des Dortmunder Marienaltars von Konrad von Soest sind es sogar verwandte Motive wie auf dem Teppich der Tafel in Antwerpen. Verwiesen sei auf Muster und Farbe am Gewand des knienden Königs der Anbetung des Kindes vom Wildunger Altar: Ranken mit stilisierten Blütenmotiven und paarweise ihnen zugeordnete, pickende Vögel mit gespreizten Flügeln. Auch das Gewand Marias und die Decke ihres Lagers zeigen dieses im frühen 15. Jh. offenbar verbreitete und mit Vorliebe verwandte ornamentale Motiv. So finden wir es in der böhmischen Malerei fast übereinstimmend und zeichnerisch vollendet auf der Mitteltafel des Altars aus Raudnitz (Prag, Galerie; MATEJCEK u. PEŠINA, Tfl. 173 u. 174, Abb. 6) an Decke und Kissen des Lagers Marias. K. von Soest verwendet das Motiv auch auf der Mitteltafel des Wildunger Altars am Gewand des blinden Hauptmanns und auf den Tafeln des Museums in Münster an den Gewändern der Dorothea und der Ottilie. — Eine prächtige Variante gibt Meister Francke auf seinem Barbara-Altar (Helsinki, Museum) am Mantel des Marcianus (MARTENS, *Meister Francke*, Tfl. 18).

Auch diese ornamentalen Muster kannte die italienische Malerei des 14. Jhs. (Nardo di Cione, „Madonna“, Balmville und Christiani, „Johannes Evangelist“, „Pistoia“; BERENSON, Abb. 203 u. 325—327). Es versteht sich von selbst, daß die Farben wechseln und der Grund nicht immer rot ist, wie z. B. auf den Tafeln mit den thronenden Figuren des Genter Altars. Entscheidend bleibt die Art des struktiven Verhältnisses zwischen Grund und Ornament. Weder für das gotische Mittelalter noch für den weichen Stil gibt es in der Wiedergabe durch die Malerei jenes Verflechten der Formen und Farben im Sinne des dichten, stofflich greifbaren Gewebes, wie es Jan van Eyck beispielhaft mit dem Teppich des Baldachins der „Lucca Madonna“ oder auch an den Gewändern der singenden und musizierenden Engel links und rechts von den thronenden Figuren des Genter Altars, an dem prächtigen Brokatmantel des Donatus der Tafel in Brügge und an dem des Stifters auf der Mitteltafel des Yperner Altars verwirklicht hat.

So sehr uns die Wiederkehr ornamentaler Motive zur Veranschaulichung entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhänge willkommenen Dienste zu leisten vermag, es geht letztlich um die unwiederholbare künstlerische Struktur. Im Rahmen der Meisterwerke Jan van Eycks aus der Zeit von 1430—1440 wären Einzelheiten wie der Teppich auf der Antwerpener Tafel unvorstellbar. Um so mehr entsprechen ihm die Besspannungen hinter den thronenden Figuren Hubert van Eycks am Genter Altar. Hier ist es vor allem das in Anlage und Zeichnung vollendete ornamentale Motiv — Weinlaub, Trauben und Pelikan mit seinen Jungen — an der Besspannung hinter Christus (Abb. 7). Es ist das alte, aus der Antike übernommene Motiv, dem die frühchristliche Kunst den neuen symbolischen Gehalt gab und das im 13. Jh. in Formen wie dem Kapitell mit Weinlaub und

pickendem Vogel am Lettner der Marienkirche in Gelnhausen neu erstand.

Solche Einzelheiten sind in ihrer Struktur nicht auf eine spätere Entwicklungsstufe übertragbar. Oder sollen wir etwa annehmen, Jan van Eyck sei, nachdem er die Tafeln mit den singenden und musizierenden Engeln, die Tafeln in Brügge, Frankfurt und im Louvre geschaffen hatte, zu einer Formensprache zurückgekehrt, wie sie die „Madonna am Brunnen“ vertritt, und sie sei für ihn gleichsam das Vorspiel zur Mitteltafel des Yperner Altars geworden? Die formgeschichtlichen Aussagen der kleinen Tafel in Antwerpen sind eindeutig und unmißverständlich. Wir können uns ihnen um so weniger verschließen, als die Jahreszahl auf dem Rahmen in ihrem uneinheitlichen Charakter ein sehr fragwürdiges Zeugnis ist.

Eine wertvolle Ergänzung zu dem „Marientod“ des Raudnitzer Altars besitzen wir — was die ornamentalen Muster und Hintergründe angeht — in den Tafeln mit der „Verkündigung“ und der „Vermählung der hl. Katharina“ aus Kloster Heiligenkreuz (Wien, Galerie; DUPONT u. GNUDI, *Gotische Malerei, Skira*, S. 183). Die Maria der „Verkündigung“ und die der „Vermählung der hl. Katharina“ thronen vor einem flächenhaft geschlossenen, architektonisch gerahmten Feld mit goldenem Pflanzenornament auf leuchtendem Grund. Die Szenen beider Tafeln sind zudem verbunden durch eine halbhohe Wand, die gleichfalls durch einen ornamental ausgestalteten Teppich verkleidet ist. Die Tafeln aus Kloster Heiligenkreuz sind dem 14. Jh. in höherem Maße verpflichtet als der Raudnitzer Altar, in dem der weiche Stil zur vollen Entfaltung kommt.

Jan van Eycks „Madonna am Brunnen“ und der „weiche Stil“, auch er bleibt davon nicht unberührt, wie wir sehen. Aber zugleich meldet sich das Neue. Die gebrochenen Linien der Falten, die den Hüllen des Mantels an den Armen gelten, sollen wir sie als Hilflosigkeit oder als sorgloses Spiel des auf der Höhe seines Schaffens stehenden Meisters verstehen? — Es ist die Preisgabe des ausgewogenen Kurvenspiels des weichen Stils. Wir erleben das Wagnis, das Jan van Eyck auf sich nehmen mußte und das er wie kaum ein anderer bestehen sollte. Welch ein Weg von dieser Madonna zu der des Yperner Altars. Der Verwandlungsprozeß ist im Gang, aber er steht in seinen frühesten Stadien. Auch in der bildenden Kunst tritt das Neue nicht vollendet in Erscheinung. Es reift allein durch harte Arbeit. Der hohe, bleibende Wert von Werken wie der „Kreuzigung“ und dem „Jüngsten Gericht“ in New York, der „Madonna am Brunnen“, der „Madonna in der Kirche“ und von anderen liegt für uns gerade darin, daß sie uns das Werden des Neuen erleben lassen. Zur Überprüfung des Bildmaterials sei neben M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, Bd. 1, auf L. BALDASS, *Jan van Eyck*, Phaidon Verlag, verwiesen.

Nehmen wir die „Madonna am Brunnen“ als Gewandfigur und vergleichen sie mit dem „Johannes Evangelist“ auf der Außenseite des Genter Altars (Abb. 5). Die Rechte des Evangelisten ist segnend

erhoben. Die Linke umfaßt den Fuß des Kelches. Die festgefügte Manteltasche umschließt als weite Hülle Unterarm und Handgelenk. Diese Manteltasche ist aus kräftigen, steifen Faltenwülsten gebildet, ein Gefüge, wie aus hartem Stein gehauen. Die Figuren des Täufers und des Evangelisten in ihren Nischen zwischen dem Stifter und seiner Frau sollen als Grisailen Skulpturen verkörpern. Die angestrebte Illusion gibt jedoch keine ausreichende Erklärung für das überbetonte Relief der Faltensysteme. Wir finden sie auch an den Figuren der Verkündigung in der oberen Zone der Außenseite und am roten Mantel des Christophorus auf dem äußeren rechten Flügel des Genter Altars. Die Manteltasche am linken Arm des Evangelisten, in der für die Hand viel Raum zu freier Bewegung bleibt, soll mit Hilfe der gebrochenen Faltenstege bereits am rechten Arm der „Madonna am Brunnen“ entstehen. Es bleibt jedoch bei einem ungeordneten Gefüge. Mit diesen zeichnerischen Mitteln läßt sich weder plastisch modellieren, noch umgreifen und vom Körper abheben. Folgen wir an der Gestalt des Evangelisten noch der hell belichteten Kante des Mantels von der rechten Schulter abwärts. In frei ausladenden Bögen umgreift sie den Kelch, folgt der Bewegung des rechten Armes, holt tief nach unten aus, um wieder anzusteigen, um sich schließlich dem Blick hinter der linken Hand zu entziehen. Mit bewundernswerter Sicherheit werden hier Form und Raum geschaffen. Es ist erstaunlich, wie souverän Jan van Eyck seine neuen Gestaltungsmittel hier bereits zu nutzen versteht. Bei der „Madonna am Brunnen“ (Abb. 4) bleibt es dagegen vorerst nur bei der schmalen, nach rechts ausgreifenden Schlaufe. Mit künstlerischer Freiheit eines erfahrenen Meisters hat das nichts zu tun, um so mehr jedoch mit den kühnen Vorstößen eines Erneuerers in ein noch nicht erkundetes Neuland. Eine Umkehrung des wahren, durch die Natur der Dinge vorgezeichneten Ablaufs, wie sie durch eine verfälschte Jahreszahl zustande kam, versperrt uns die Wege zur Klärung und Einsicht, die dringlich und unentbehrbar geworden sind. Wenn hier Einzelheiten der „Madonna am Brunnen“ mit den von Jan van Eyck ausgeführten Teilen des Genter Altars oder mit seinen Meisterwerken der dreißiger Jahre verglichen werden, dann soll die Antwerpener Tafel keineswegs als primitiv charakterisiert werden. Unsere Aufgabe kann nur sein, sie dort einzuordnen, wo sie hingehört, wo wir sie in ihren Eigentümlichkeiten verstehen und positiv beurteilen können. Sie ist ein echtes und bedeutsames Werk Jan van Eycks, ein Zeugnis für die im Werden begriffene, neuzeitliche Gestaltungsweise, das neben der „Madonna des Kanzlers Rolin“ und der Mitteltafel des Yperner Altars an Wert und an Umfang seiner künstlerischen Aussagen nur verlieren kann.

Fassen wir nochmals zusammen, was die „Madonna am Brunnen“ als Gewandfigur in ihrer entwicklungsgeschichtlichen Position charakterisiert. Sie bringt gegenüber dem Kurvenspiel des weichen Stils mit den gebrochenen Falten ihres Mantels — sei es über dem rechten Arm oder an den über dem Boden auf dem Teppich sich



ausbreitenden Stofflagen — etwas unvergleichbar Neues. Alles Neue — solange es im Werden begriffen ist und sich fortschreitend von den bewährten Gestaltungsmitteln der Vergangenheit löst — ist unausgeglichen. Die Falten am Mantel der „Madonna am Brunnen“ sind — wie das von dem nackten Körper des Kindes herabhängende weiße Tuch — unschön. Sie sind nicht in der Lage, klare, in sich gefestigte Teilgebilde zu schaffen.

Worauf aber diese noch hilflos erscheinende Gestaltungsweise gerichtet ist, das sehen wir z. B. an der Gestalt des Johannes Evangelist auf der Außenseite des Genter Altars. Die Faltenysteme an den beiden Johannes-Figuren sind wie die an den Figuren der Verkündigung noch steif und hart, aber sie gliedern mit Nachdruck und schaffen greifbare, im neuzeitlichen Sinne verräumlichende Gebilde. Der Weg ist mit der „Madonna am Brunnen“ wie mit der vielfigurigen „Kreuzigung“ in New York — vgl. vor allem die Gruppe der Trauernden im unteren Abschnitt der Komposition — beschritten. Die Preisgabe des Ererbten wird zum genialen Wagnis, das die weitere Entfaltung rechtfertigen und das Jan zum überragenden Meister neuzeitlicher Kunst überhaupt machen sollte.

Ist die Strukturanalyse das brauchbare Instrument einer wissenschaftlichen Disziplin, dann müssen wir sie in diesem Sinne zur Bewältigung der Probleme um die Kunst der Brüder van Eyck einsetzen. Mit Erwägungen allgemeiner Art kommen wir nicht zum Ziel. Kehren wir noch einmal zu dem Text von M. J. FRIEDLÄNDER zurück (*Altniederländische Malerei*, Bd. 1, S. 64): „Die zu voller Reife gediehene Malkunst Jan van Eycks ist in diesem kleinen und makellos erhaltenen Werk besonders gut zu studieren. Die Farbe, edelsteinartig und wie Emailguß, ist vorzugsweise hell auf dunkel gestrichelt und geperlt, so daß die Formen überall aufblitzen, die Blüten im Grase, die Randlinien des Gewandes, die Goldfäden des Brokats, die Lichter im Metall. Der statuarischen Ruhe der durch die geraden Falten gestrafften Figur wird durch goldenes Gefunkel festliche Lebendigkeit verliehen.“

Das sind zweifellos Sätze, die von echter Kennerschaft zeugen. Aber sie sind wahrscheinlich auf ein Frühwerk wie die „Madonna in der Kirche“ genauso anwendbar wie auf die „Madonna des Kanzlers Rolin“. Die kompositionelle Struktur, der entwicklungsgeschichtliche Charakter eines Werkes werden damit nicht berührt. Mit dieser Betrachtungsweise gewinnen wir keine Gesichtspunkte zur Unterscheidung eines frühen Werkes Jan van Eycks von seinen späten, geschweige denn Merkmale zur zuverlässigen Trennung der Kunst Huberts von der seines jüngeren Bruders. Ich sage das unbeschadet meiner Anerkennung der hohen Verdienste M. J. FRIEDLÄNDERS. Starres Festhalten an überkommenen Auffassungen und Unzugänglichkeit allen Hinweisen gegenüber würden uns nicht voranbringen.

Die „Tafel mit der Madonna, der hl. Barbara, der hl. Elisabeth und einem Kartäuser“ (47 × 61 cm) vertritt im Vergleich zu der Tafel in Antwerpen eine neue Phase in der künstlerischen Entfaltung Jan

van Eycks. Mit diesem Werk nähern wir uns einer Formensprache, die für seinen Beitrag zum Genter Altar charakteristisch erscheint. Verwiesen sei vor allem auf die Verkündigung und die Johannes-Figuren der Außenseite, aber auch auf die Flügel der Anbetung des Lammes mit den Reitern und die mit den Einsiedlern und Eremiten. Jan geht jedoch mit diesen Teilen des Altars über den künstlerischen Charakter unserer Tafel noch hinaus.

Die „Madonna mit dem Kartäuser“ wird vielfach als Spätwerk bezeichnet und zeitlich mit dem Yperner Altar in Verbindung gebracht. BEENKEN war der Auffassung, daß die Komposition in der Anlage zwar ein Spätwerk Jans sei, daß sie aber „wahrscheinlich nach des Meisters Tod“ (S. 76) durch seine Schüler ausgeführt worden sei. Er sagt, das Bild sei „in der Ausführung namentlich der Köpfe doch so ausdruckslos eintönig, daß von Eigenhändigkeit nicht gesprochen werden könne“. Gewiß kann in dieser Hinsicht die Tafel der Sammlung Frick in New York neben den Spätwerken Jans nicht bestehen. Die Köpfe sind im Vergleich zu ihnen glatt, die Falten der Gewänder hart und unausgewogen.

Auch unsere Einordnung der Tafel, die aus dem Besitz der Familie Rothschild in Paris nach New York kam, bedarf der Begründung. JACQUES LASSAIGNE (*Die flämische Malerei*, Bd. 1) datiert das Bild „etwa 1425“ (S. 59). Er bezieht sich dabei auf Arbeiten von LEJEUNE, deren Ergebnisse ich leider nicht übernehmen kann. FRIEDLÄNDER, PANOFKY und BALDASS, die in der „Madonna mit dem Kartäuser“ ein Spätwerk Jans sehen, können sich darauf berufen, daß mit ihr der Figurentyp vor uns steht, wie ihn Jan in letzter Vollendung mit der Madonna des Yperner Altars geschaffen hat. Die Zusammenhänge, die hier bestehen, dürfen nicht übersehen werden. Die Unterschiede zwischen den beiden Bildkompositionen sind jedoch kaum weniger wesentlich. Gewiß sollten wir nicht übersehen, was die Tafel von den Spätwerken trennt. Sie ist etwa ein Jahrzehnt vor ihnen entstanden. Der Stifter mit seinem kugelförmigen, wenig durchmodellierten Kopf, der etwas spröden, trockenen Zeichnung seines hellen Gewandes führt in die Nachbarschaft der knienden Märtyrer im Vordergrund der rechten Hälfte der Anbetung des Lammes. Die Barbara und die Elisabeth könnten Schwesternfiguren der Jungfrauen sein, durch die Jan den nicht ganz vollendeten Chor seines Bruders im oberen Abschnitt der Anbetung des Lammes ergänzt hat, während Hubert mit der Barbara, die den Turm, ihr Attribut, trägt, ein vollendetes Beispiel der weiblichen Gewandfigur des weichen Stils geschaffen hat.

Jan van Eyck stellt die Figurengruppe mit dem Kartäuser in eine offene Galerie mit breiten Säulenarkaden und gewinnt auf diesem Wege eine frühe Fassung seiner berühmten, dreigeteilten Bildkompositionen: Figurengruppe, anspruchsvolle Architektur und weite Landschaft, auf die uns die Arkaden den Blick frei geben. Für die Tafel der Sammlung Frick gibt es jedoch noch eine empfindliche Einschränkung, denn das mittlere Bogenfeld über der Sockelmauer

wird durch den Teppich des Baldachins geschlossen. Nach links schließt zudem an die verhängte Arkade das Attribut der hl. Barbara, der hier in die Landschaft versetzte Turm an. Er ist kein gotischer Münsterturm mehr, wie auf der Antwerpener Tafel mit der hl. Barbara. Er ist auch kein abweisender, geschlossener Block. Jan öffnet sein Hauptgeschoß durch drei Säulenarkaden und läßt uns einen Blick werfen in ein kleines Heiligtum mit der Bronzestatue des Kriegsgottes Mars. Die in der Bildmitte ausgeschaltete Landschaft wird auf die äußeren Abschnitte links und rechts verwiesen.

Hinter Elisabeth mit ihrem grauen Ordenskleid, dem schwarzen Mantel und der goldenen Krone in den Händen blicken wir auf den Fluß mit der Brücke und auf die von Mauern umzogene Stadt, Einzelheiten, die auf der Tafel im Louvre verändert und wesentlich entwickelter wiederkehren. Vor der Stadt zieht der Fluß nach rechts, und auf dem Uferstreifen hinter der Galerie sehen wir einen Planwagen bildeinwärts fahren.

Maria trägt ein rotes Kleid mit Hermelinbesatz am Ausschnitt, an den Ärmeln und am unteren Saum. Der Mantel ist tiefblau und hat goldverzierte Säume mit gefaßten Steinen an den Armen und am unteren Rand. Die Falten des Mantels werden zwar unterhalb des Kindes zusammengefaßt, aber ihre Stege behalten noch einen harten, linearen Charakter. Sie sind noch weit davon entfernt, sich wie die prächtigen Röhrenfalten am Mantel der Madonna des Yperner Altars zu runden. Ebenso wenig heben sich die tiefen Gehänge der gestuften Schüsselfalten heraus. Die Falten ordnen sich in großen Zügen. Das System ist da, jedoch nur als lineares Schema. Auf der Mitteltafel des Yperner Altars wird es sich um 1440 in prächtigen Teilformen aufgelockert und schmiegsam, für Auge und Hand einschmeichelnd entfalten. Am Mantel der „Madonna mit dem Kartäuser“ ist Ordnung in das Faltensystem des Mantels gebracht. Die Gewandfigur steht frei und beweglich im Raum. Aber die linearen Stege verwirklichen noch nicht, was die goldenen Säume mit ihren roten Steinen versprechen.

Vergleichen wir die Madonna der Sammlung Frick mit der „Madonna am Brunnen“, dann zeigen uns auch die Partien des Mantels an den Armen, wieviel inzwischen gewonnen wurde. Aber die Klärung und Verfestigung der Manteltaschen, wie wir sie bei dem Johannes Evangelist des Genter Altars wahrnehmen, ist auch hier noch nicht entfernt erreicht. Das sind Maßstäbe, wie sie uns die Formen Jan van Eycks selbst an die Hand geben. Es erübrigt sich, jede einzelne Figur in diesem Umfang zu analysieren. Die Gewänder der Figuren unserer Tafel überwuchern nicht mehr den Boden, sie saugen sich nicht mehr an ihm fest, sie setzen sich vielmehr betont ab. Die Standfläche der Madonna ist durch den ihr beigegegebenen Teppich auf dem Fliesenboden umgrenzt. Diese Standfläche entspricht dem Baldachin und der mittleren Arkade. Auch der Fliesenboden und die Brüstungsmauer der Architektur werden durch rechteckige oder quadratische Felder gegliedert. Im Vergleich zur „Ma-

„donna am Brunnen“ hat sich das Muster am Teppich des Baldachins von Grund auf gewandelt. Es hat einen neuen, großflächigen Charakter angenommen. Bei aller Mannigfaltigkeit der Motive dient jede Teilform der fortschreitenden, statuarischen Verselbständigung der Figuren und dem räumlichen Ausbau der Komposition.

Die verfälschte Jahreszahl auf dem Rahmen der „Madonna am Brunnen“ hat sie neben die Madonna des Yperner Altars (172 × 99 cm) gestellt, in der wir das künstlerische Testament Jan van Eycks sehen dürfen. LILI FRÖHLICH-BUME bezeichnet die „Madonna von Ypern“ als Höhepunkt und Vollendung im Schaffen Jan van Eycks (*Pantheon*, 1966, S. 79). Jedes der Meisterwerke Jans aus den dreißiger Jahren hat seine hohen und einmaligen künstlerischen Werte. Mit der Madonna des Yperner Altars hat sich für Jan etwas Außergewöhnliches erfüllt. Sie ist eine frei im Raum stehende weibliche Gewandfigur, ohne Rückhalt an Thron oder Baldachin. Sie steht vor dem rechten, vorderen Pfeiler der offenen Halle, von dem sie sich in Haltung und Bewegung wirksam absetzt. Zwar ist ihre Rückenkontur der Senkrechten des Pfeilers angeglichen. Sie lehnt sich jedoch nicht an. Von ihrer rechten, der Tiefe zugekehrten Seite kommt in ihren oberen Partien durch den Arm und die Hülle des Mantels eine nachhaltige Bewegung aus dem Raum heraus auf den Beschauer zu. Dennoch bleibt die Gestalt in ihrem weiten, hellroten Mantel an den Raum und an die ihn umziehende Landschaft gebunden, zumal die linke sichtbare Säule der hinteren Arkade ihr mit dem gleichen Rot des Mantels antwortet.

Die Madonna ist von der Seite gesehen und dem links vor ihr knienden Stifter, dem Abt Nicolaes van Maelbeke zugewandt. Abstufungen oder Schranken, wie sie ein Podest, ein Thron oder ein Betstuhl schaffen könnten, gibt es hier nicht mehr. Sie steht auf dem Fliesenboden, auf dem der Stifter kniet. Ihre Haltung ist nicht hieratisch, sondern sie ist in leichter körperlicher Bewegung, die sich dem nackten Kind mit seinen ausgreifenden Armen mitteilt und durch das Spruchband mit seinem an den Abtsstab sich einrollenden Bogen zu dem Stifter hinübergeführt wird.

Die vorgreifenden Arme Marias nehmen die Stoffmassen des Mantels nach vorn und werden in einer Reihe abgestufter, mächtiger Röhrenfalten von beiden Seiten her zusammengefaßt. Die stärkste Röhrenfalte, die wie ein umgekehrtes Füllhorn bis zum Boden reicht, öffnet sich breit und läßt den aus drei Bändern bestehenden, mit erlesenem Geschmack verzierten Saum sich über den Boden legen. Tiefe Schüsselfalten, deren Faltenstege von der linken Schulter her nach unten ziehen, gliedern und aktivieren gegen die Rückenkontur hin die Gestalt in ihrem Volumen und geben ihr den räumlichen Gehalt, wie ihn die Tiefe der Halle und die sie auf drei Seiten umfassende Landschaft erfordern. Dank ihrer Durchgliederung antwortet die Gestalt nicht nur dem einzelnen Pfeiler, sondern dem ganzen System der Arkaden. Auf dieser Stufe der Entfaltung der Formensprache des 15. Jhs. war eine ausgereifere, eine vollendetere,



Abb. 1

Jan van Eyck, Madonna am Brunnen. Antwerpen, Galerie.



Abb. 2

Jan van Eyck, Madonna mit dem Kartäuser. New York,  
Sammlung Frick.

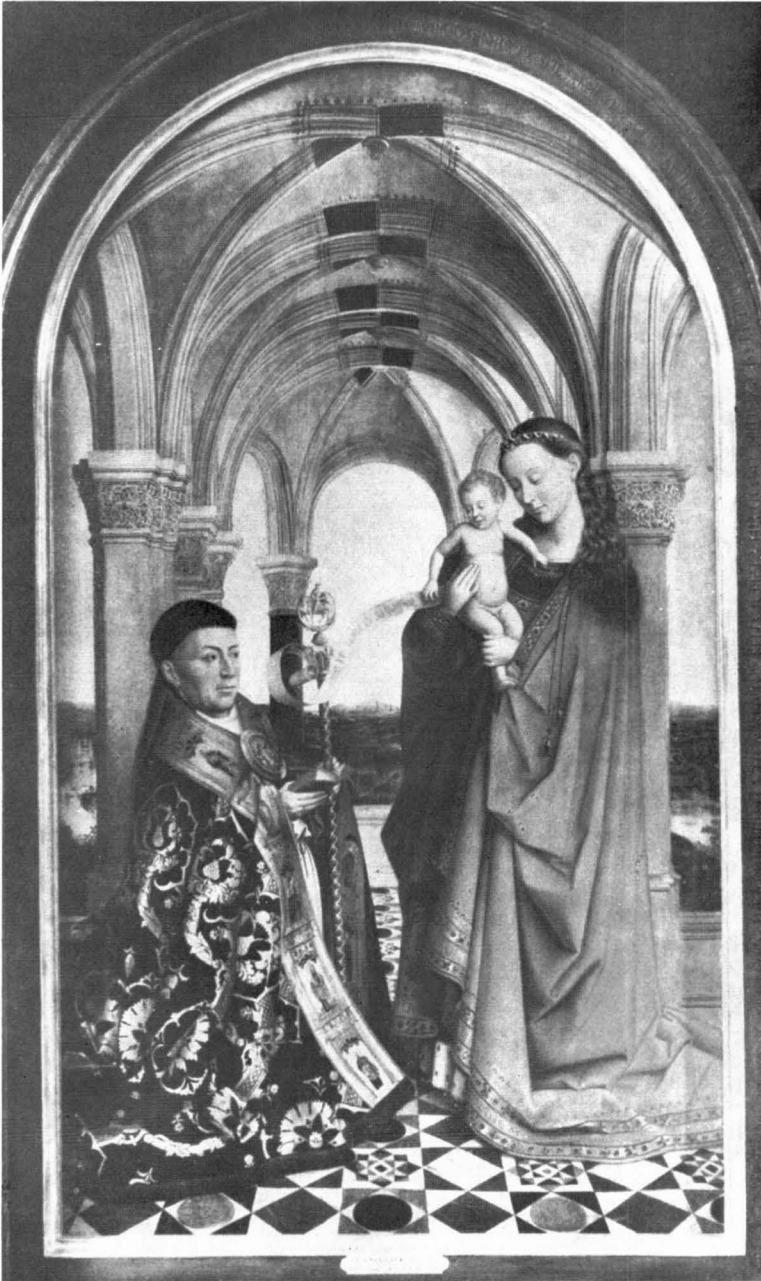


Abb. 3

Jan van Eyck, Mitteltafel des Yperner Altars. Warwick Castle.



Abb. 4

Jan van Eyck, Madonna am Brunnen (Ausschnitt). Antwerpen, Galerie.





Abb. 5  
Jan van Eyck, Johannes Evangelist (Ausschnitt); Außenseite  
des Genter Altars.

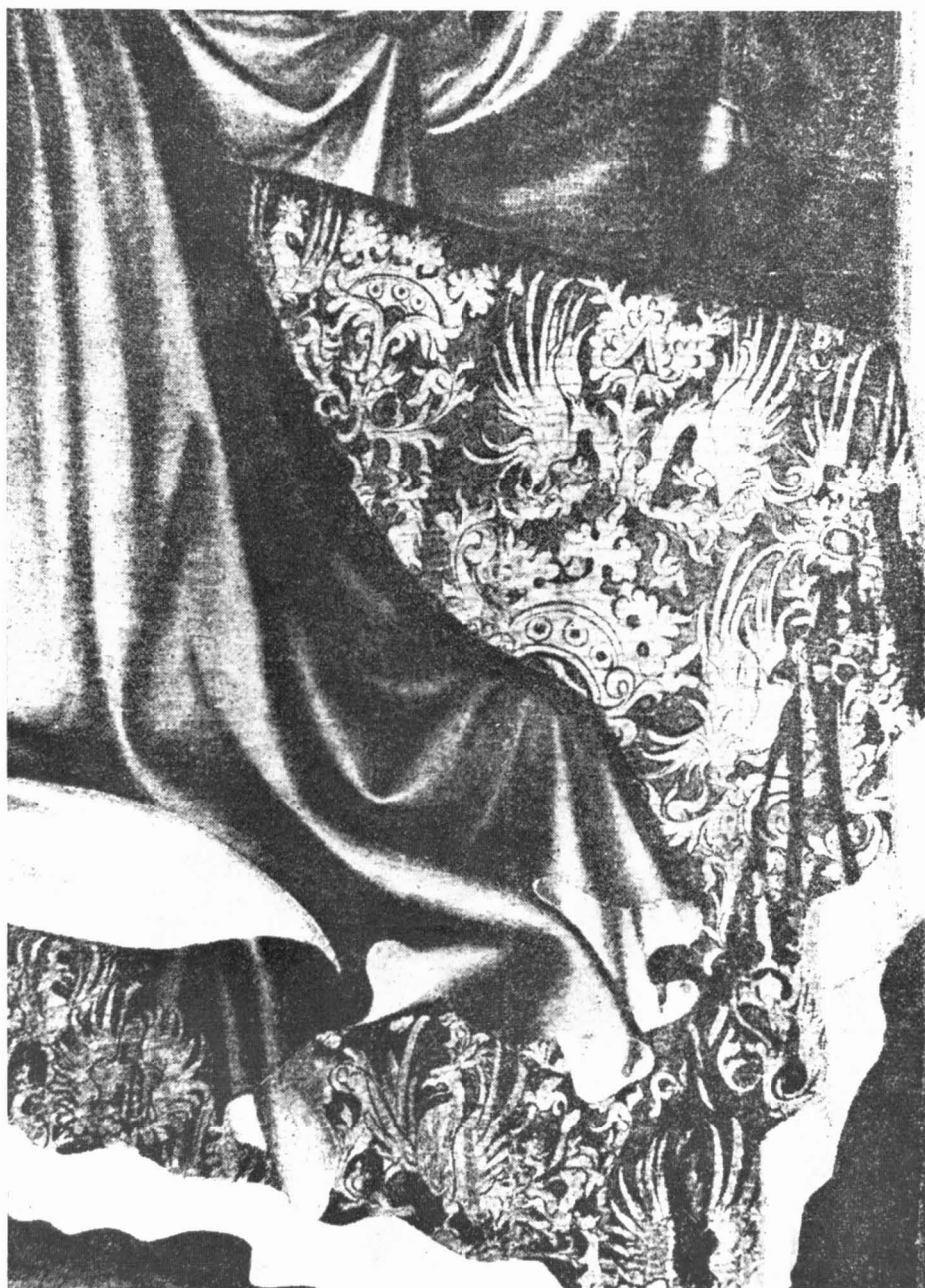


Abb. 6  
Mitteltafel des Raudnitzer Altars (Ausschnitt). Prag, Galerie.

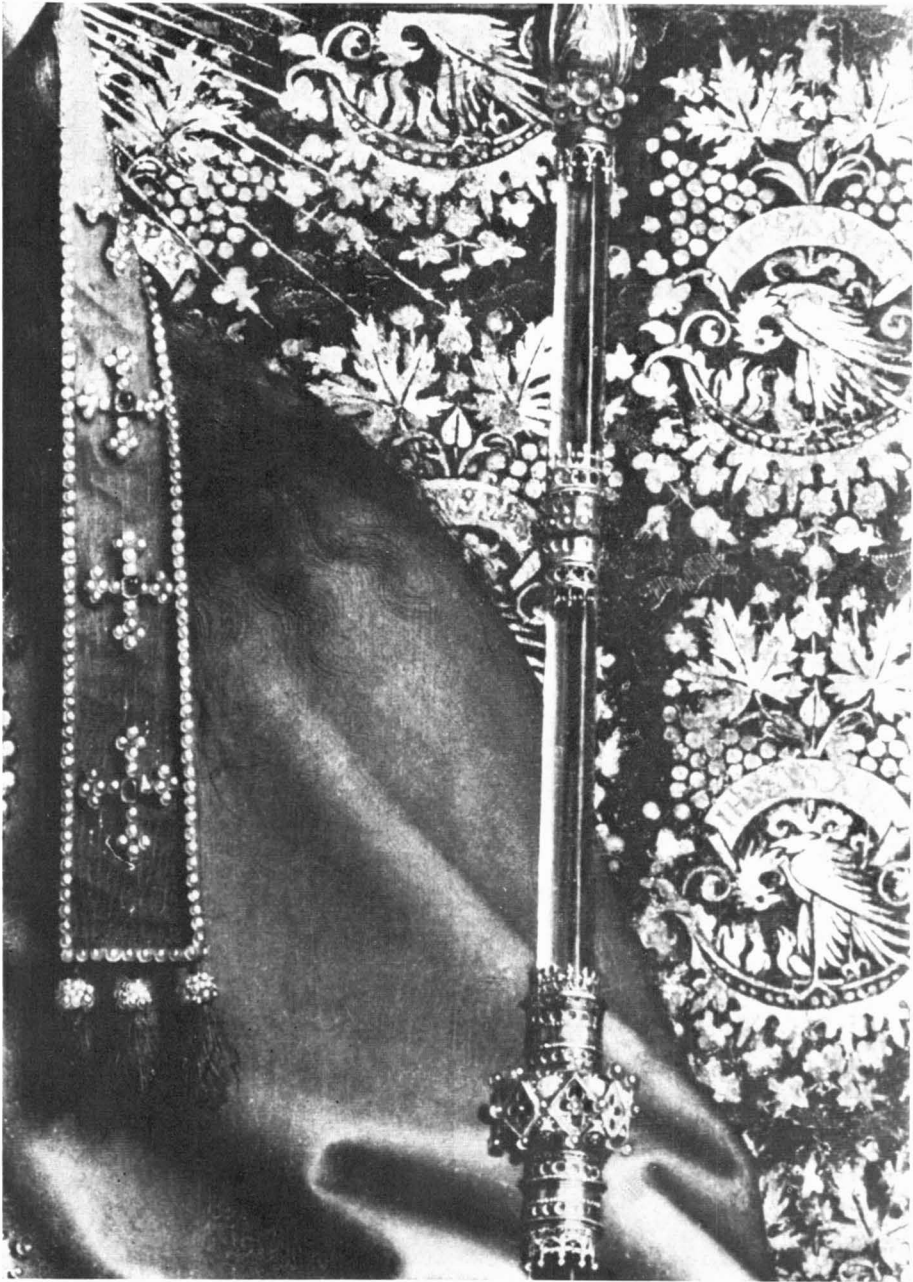


Abb. 7

Hubert van Eyck, Thronender Christus des Genter Altars (Ausschnitt).



Abb. 8  
Jan van Eyck, Jan de Leeuw (Ausschnitt der Inschrift auf dem Rahmen).  
Wien, Galerie.



Abb. 9  
Jan van Eyck, Madonna am Brunnen (Ausschnitt der verfälschten Inschrift  
auf dem Rahmen). Antwerpen.



Abb. 10  
Jan van Eyck, Madonna des Kannonikus van der Paele (Ausschnitt der  
Inschrift auf dem Rahmen). Brügge.

eine aktivere Durchgliederung der Gewandfigur kaum möglich. Gibt es um 1440 in der italienischen Malerei etwas Vergleichbares? Die Seitenansicht der Madonna ist bereits ein Teil dieser in großartigem Rhythmus sich entfaltenden Raumanlage.

Am 8. März 1437 wurde die Altartafel aus der Kapelle des Gherardo Barbadori in Santo Spirito, Florenz (Paris, Louvre; OERTEL, *Fra Filippo Lippi*, Tfl. 39), Fra Filippo Lippi in Auftrag gegeben. Hier geht es um die Madonna, um die Gruppen der Engel, die beiden knienden Heiligen und um den geschlossenen Rahmen der Architektur. Den Dreiklang von Figurengruppe, architektonischem Raum und Landschaft, wie ihn Jan van Eyck verstand, finden wir in der italienischen Malerei erst auf einer vorgeschrittenen Stufe bei Leonardo da Vinci.

Drei Bildkompositionen aus dem Schaffen Jan van Eycks — die „Madonna am Brunnen“ in Antwerpen, die „Madonna mit dem Kartäuser“ in New York, die Mitteltafel des Yperner Altars in Warwick Castle — können nicht sein Lebenswerk vertreten. Sie können uns einiges Wesentliche über die Stufen der künstlerischen Entwicklung Jans, über ihre Spannweite anschaulich werden lassen. Die zuverlässige Beurteilung und zeitliche Einordnung einzelner Werke kann uns helfen, das Gesamtbild zu klären, dem Anteil der beiden Brüder an dem künstlerischen Geschehen gerecht zu werden, das zu den bedeutsamsten Wandlungen in der Geschichte der bildenden Kunst und zu ihren Höhepunkten schlechthin gehört.